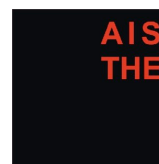


Jairo Dias Carvalho  
*Artes e Mundos Possíveis*

AISTHE, Vol. VI, nº 10, 2012  
ISSN 1981-7827



## ARTES E MUNDOS POSSÍVEIS

Jairo Dias Carvalho  
Prof. da Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo:** O artigo pretende mostrar o sentido da atividade artística como construtora de microversões de mundos possíveis. A arte é a atividade que faz existir diferentes microversões de ordem modal. Para tanto nos apropriamos do pensamento de Lubomir Dolezel e Étienne Souriau.

**Palavras-chave:** Arte; Mundos Possíveis; Souriau; Dolezel; Leibniz.

**Abstract:** The article aims to show the sense of artistic activity as a builder of “microversions” of possible worlds. Art is the activity that makes different modal “microversions”. For that we appropriate the thoughts of Lubomir Dolezel and Etienne Souriau.

**Keywords:** Arts; Possible Worlds; Souriau; Dolezel; Leibniz.

Qual é o sentido da atividade artística? O que arte faz? Propomos que o sentido da atividade artística pode ser compreendido a partir da junção entre dois usos do conceito de mundos possíveis em estética e filosofia da arte, o que permitiria pensar a arte como produtora de determinados tipos de objetos. A doutrina dos mundos possíveis de Leibniz fornece, contemporaneamente, uma filosofia da arte que permite a constituição de uma teoria geral do estatuto do objeto estético. Gostaríamos de destacar dois usos desta doutrina.

O primeiro uso é feito pela “poética dos mundos possíveis”, cujo expoente é Lubomir Dolezel (DOLEZEL, 1999), que faz uma apropriação da semântica lógica dos mundos possíveis que lhe permite conceber uma determinada relação entre ficção e mundo possível. Este uso permite conceber a atividade artística como uma atividade poética de construção de mundos. O segundo uso é feito por Étienne Souriau (SOURIAU, 1933) que esboça o conceito de modo de existência dos objetos artísticos. Este uso permite conceber a obra de arte como um dos modos de existência de um mundo possível. A atividade artística é uma atividade poética de produção de um modo

de existência de um mundo possível. Os dois usos permitem pensar tanto uma teoria do estatuto do que é representado ou apresentado em uma obra de arte<sup>1</sup>, quanto uma teoria do modo de existência do objeto artístico. Será a junção destas duas abordagens que permitirá conceber um conceito da atividade artística ou do que a arte faz. Mostraremos que a atividade artística é a atividade de criação de modos de existência de mundos enquanto microversões de noções modais de ordem. Para fazer isso, faremos uma exposição bastante resumida sobre o conceito de mundos possíveis em Leibniz, uma exposição da posição de Dolezel acerca da apropriação deste conceito e uma pequena exposição de uma intuição de Souriau acerca da articulação entre artes e mundos possíveis.

### **Os mundos possíveis de Leibniz**

O mito dos mundos possíveis foi proposto por Leibniz para mostrar que antes de Deus criar o mundo atual havia muitas versões possíveis disponíveis em ideias no seu intelecto. Antes de criar o mundo Deus escolheu entre várias alternativas de criação:

A sabedoria de Deus, não contente em abraçar todos os possíveis, os penetra, os compara, os pesa uns contra os outros, para estimar os graus de perfeição e de imperfeição, o forte e o fraco, o bem e o mal, vai mesmo além das combinações finitas, faz uma infinidade de infinitos, quer dizer, concebe uma infinidade de sequências possíveis do universo, donde cada uma contém uma infinidade de criaturas, e por este meio a sabedoria divina distribui todos os possíveis que entreviu, em sistemas universais... O resultado de todas as comparações e reflexões é a escolha do melhor dentre todos os sistemas possíveis, que a sabedoria fez para satisfazer plenamente a bondade, que é justamente o plano do universo atual (Leibniz, 1962, p.264).

No final da *Teodiceia* Leibniz constrói uma pequena ficção sobre estes mundos. A narrativa diz que Sextus vai a Delfos consultar o oráculo de Apolo (LEIBNIZ, 1956, p.372-75). Este diz que se ele for a Roma se tornará pobre, banido de sua pátria e perderá a vida, pois violará Lucrecia e causará a queda da monarquia dos Tarquínios em Roma. Há um diálogo tenso entre Apolo, Sextus e Júpiter sobre a Sextus ter sido feito de uma maneira tal, que possuindo determinados predicados não poderia não fazer o que está incluído em sua noção completa e que tais predicados, ter um coração ruim, por exemplo, mais o fato dele ir a Roma farão com que não possa mudar seu destino. Apolo

---

<sup>1</sup> Distinção feita por Souriau, ver. SOURIAU, 1993, p. 93-97.

diz que os deuses fazem cada um, tal como são e que deram a Sextus uma alma má e incorrigível e que Júpiter o tratará como suas ações merecem e, que ele (Júpiter) jurou pelo *Stix*, o rio do destino e que ao fazer isso nem mesmo ele, o rei dos deuses poderá transgredi-lo. Então, Sextus diz que a responsabilidade dos seus crimes é de Júpiter por ele ter criado sua natureza tal como ela é. Mas é dito que não podemos saber o significado dos decretos divinos. Júpiter diz que se ele (Sextus) não for a Roma haverá outro destino: será feliz e sábio. E Sextus lhe pergunta por que deve renunciar à coroa e por que não pode ser um bom rei. E Júpiter lhe diz que se ele for a Roma estará perdido. Sextus, então, sai do palácio e se abandona a seu destino. Então, Teodoro o sacrificador do templo, que assistira ao diálogo diz a Júpiter que ele é sábio, mas que não entende porque Sextus não pode possuir outra natureza. E, então, é enviado a falar com Palas. Teodoro viaja a Atenas onde lhe é permitido pernoitar no templo da deusa. Sonhando, acha-se transportado para um país desconhecido onde se erguia um palácio de esplendor inimaginável e de tamanho prodigioso. A deusa toca a face de Teodoro com um ramo de oliva e lhe mostra o palácio do destino. Nele estariam as representações não apenas do que acontece, mas, também, de tudo o que é possível. Diz a deusa:

É suficiente que eu ordene e veremos todos os mundos que meu pai poderia ter produzido, nos quais estariam representadas todas as coisas que dele poder-se-ia pedir; e desse modo conhecer-se-ia, ainda, tudo que aconteceria, se tal ou tal possibilidade particular devesse existir. E, mesmo que as condições não estejam suficientemente determinadas, haverá tantos mundos diferentes dos outros quanto se possa desejar, que responderão diferentemente à mesma questão, de tantas maneiras quanto possíveis. Você pode imaginar por si mesmo uma sequência ordenada de mundos, que conterà cada um e todos os exemplos que estão em questão variando suas circunstâncias e suas consequências (LEIBNIZ, 1956, p.375).

A sequência que Apolo previu é apenas uma dentre as possíveis, o que implica que cada ação de Sextus encadearia uma série de consequências determinadas. A deusa diz a Teodoro: “Eu lhe mostrarei alguns mundos, nos quais não encontrará exatamente o mesmo Sextus como você o conhece, tal não seria possível, porque ele traz consigo tudo aquilo que será, porém, muitos Sextus a ele semelhantes... Você encontrará em um mundo um Sextus muito feliz e nobre; em um outro, um Sextus que se contenta com um estado medíocre; um Sextus, de fato, de muitos tipos e de uma diversidade infinita de formas” (Leibniz, 1956, p.377). No texto Leibniz diz que:

Em seguida, a deusa conduziu Teodoro a um dos cômodos do palácio. Quando ele lá chegou, tal cômodo não mais era um salão, mas, um mundo... Ao comando de Palas, surgiu a visão da cidade de Dodona com Sextus saindo do templo de Júpiter. Ele afirmava que iria obedecer e ser fiel ao deus; dirigiu-se a uma cidade situada entre dois mares, semelhante a Corinto. Lá adquiriu um pequeno jardim; cultivou-o, encontrou um tesouro e tornou-se homem rico, desfrutando de afeição e estima; faleceu em idade avançada, amado pela cidade toda. Teodoro viu toda a vida de Sextus de um único golpe de vista e tal como em uma representação teatral (Idem). Passaram, então, a uma nova sala, um outro mundo, um outro Sextus, que, saindo do templo e tendo decidido obedecer a Júpiter, foi para a Trácia. Lá desposou a filha única do rei. Ele o sucedeu e foi adorado por seus súbitos. Passaram para outras salas e sempre viam novas cenas (Leibniz, 1956, p.378).

Os diferentes mundos possíveis são diferentes articulações de sequências de fatos. Cada mundo possível, no intelecto divino, é uma sequência diferente do universo. Mas Leibniz também admite que os mundos possíveis sejam diferentes versões físicas do universo. Na correspondência que estabelece com Arnauld (LEIBNIZ, 1993), Leibniz concebe o conceito de mundos possíveis como sequências possíveis do universo, cada uma possuindo uma noção geral ou primitiva de ordem, leis de movimento, desígnios determinados e dependendo de diferentes decretos divinos livres e possíveis. Leibniz concebe que os mundos são diferentes em relação às leis de ordem, o que se chama de noção primitiva ou geral de mundo:

Havia uma infinidade de maneiras possíveis de criar o mundo segundo os diferentes desígnios que Deus podia formar e cada mundo possível depende de alguns desígnios principais ou fins de Deus que lhes são próprios, quer dizer, de alguns decretos livres primitivos concebidos sob a relação da possibilidade, ou leis de ordem daquele dos universos possíveis, ao qual eles convêm e donde eles determinam a noção e as noções de todas as substâncias individuais, que devem entrar no mesmo universo. Tudo estando dentro da ordem, inclusive os milagres, mesmo que sejam contrários a algumas máximas subalternas ou leis da natureza (LEIBNIZ, 1993, p.116-7).

Como há uma infinidade de mundos possíveis, há também uma infinidade de leis, leis próprias a uns, outras a outros e cada indivíduo possível de cada mundo envolve em sua noção as leis do seu mundo. Também é, assim, com os milagres e operações extraordinárias de Deus. Os milagres e as operações extraordinárias de Deus, estão na ordem geral e se encontram em conformidade aos principais desígnios de Deus, estando encerrados na noção deste universo, o qual é um resultado desses desígnios, como a ideia de um edifício resulta dos fins ou desígnios daquele que o empreende. (LEIBNIZ, 1993, p.107-8).

A ideia deste mundo é um resultado dos desígnios de Deus considerados como possíveis porque tudo deve ser explicado por sua causa e aquelas do universo são os fins de Deus. Tudo isso se deve entender da ordem geral, dos desígnios de Deus, da sequência desse universo, da substância individual e os milagres atuais e possíveis. Por que um outro mundo possível teria também isso à sua maneira, mesmo que os desígnios do nosso tenham sido preferidos (LEIBNIZ, 1993, p.107).

Não é tanto porque Deus resolveu criar este Adão que resolve (criar) todo o resto, mas que, tanto a resolução que toma a respeito de Adão quanto aquela que toma a respeito de todas as coisas particulares, é uma consequência da resolução que toma a respeito de todo o universo e dos principais desígnios que determinam a noção primitiva e estabelecem esta ordem geral e inviolável à qual tudo é conforme, sem que precise se excetuar os milagres, que são sem dúvida conformes aos principais desígnios de Deus, mesmo que as máximas particulares que chamamos de leis natureza não sejam sempre observadas (LEIBNIZ, 1993, p.108).

Ao lado da noção da pirâmide dos mundos possíveis ou do palácio do destino que formula a ideia de que os mundos são variações ou versões factuais diferentes, aonde existem diferentes sequências e continuidades, há a noção, formulada no debate com Arnauld sobre o Adão pecador, de que os muitos mundos seriam também, diferentes variações ou versões das leis físicas do mundo atual. Leibniz diz que:

Assim que Deus concede criar alguma coisa, há um combate entre todos os possíveis, todos pretendendo à existência, aqueles que em conjunto produzem mais realidade, mais perfeição, mais inteligibilidade, são atualizados. Este combate não é senão um conflito de razões no entendimento divino, que não pode deixar de agir da maneira a mais perfeita e de escolher o melhor (LEIBNIZ, 1962. p.248).

Devemos destacar que o combate entre os possíveis é um combate entre diferentes pretensões à existência. Aquelas que envolviam menor grau de perfeição não puderam ser atendidas em suas pretensões e não foram atualizadas por Deus. Assim, infinitas versões das coisas, da história e da natureza ficaram nas brumas da pirâmide. Estas versões serão chamadas de mundos possíveis não atualizados. É esta teoria aqui esboçada de maneira bastante resumida que servirá de base para as apropriações contemporâneas do conceito de mundos possíveis em filosofia da arte.

## **A POÉTICA DOS MUNDOS POSSÍVEIS**

A discussão acerca dos mundos possíveis e seu uso estético são postos em cena contemporaneamente a partir da discussão acerca da noção de ficção feita pela teoria literária a partir da apropriação do instrumental da chamada teoria semântica dos mundos possíveis. A noção de ficção foi muito estudada pela chamada filosofia analítica que influenciou a teoria literária, principalmente nos países de língua inglesa. É na filosofia que a teoria literária vai buscar seus instrumentos para pensar a literatura a partir da ficção. A semântica dos mundos possíveis vai permitir pensar o estatuto ontológico da ficção e propor uma poética dos textos literários. Os elementos desta discussão giravam em torno de saber qual seria o melhor enfoque para dar conta da realidade e estatuto ontológico da ficção, sobre qual seria o valor de verdade em literatura e sobre quais seriam as relações entre mundo ficcional e mundo atual.

Para Dolezel<sup>2</sup>, o problema da ficção foi pensado, principalmente, a partir da noção de *mimesis*. Dolezel chama esta corrente de semântica mimética. A principal noção desta corrente é a concepção de que as entidades ficcionais derivam da realidade; elas são imitações ou representações de entidades que existem realmente. A ficção se refere de alguma maneira à realidade e a literatura é uma espécie de duplicação daquela. O movimento básico desta corrente é assinalar a uma entidade ficcional um protótipo real. O particular ficcional representaria um particular real, o que proporcionaria uma semântica referencial da ficcionalidade. Ao combinar um elemento ficcional com uma réplica real tal semântica assinalaria referentes aos termos ficcionais. Mas para Dolezel quando não encontrarmos o protótipo ao qual assinalar a correspondência, quando se tornar impossível encontrar elementos reais por trás das entidades ficcionais, então, tal teoria mimética vai considerar os particulares ficcionais como representações de ou universais reais, ou de tipos psicológicos, ou de grupos sociais, ou de condições existenciais ou históricas. De qualquer maneira um particular ficcional representaria o universal real. Mas para Dolezel, o problema é que neste caso a ficção se converteria em uma linguagem sem particulares. Para ele a semântica ficcional mimética somente explicaria aquelas entidades ficcionais que pudessem ser colocadas par a par com protótipos reais. Mas se insistirmos em interpretar todas as entidades ficcionais como

---

<sup>2</sup> In *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arcos Livros, 1999. A seguir fornecemos uma síntese e um resumo, seguidos de comentários das formulações de Dolezel expressas principalmente no prólogo intitulado *De las entidades inexistentes a los mundos ficcionales* (Dolezel, 1999, p. 13-54)

representantes de entidades reais, seríamos forçados a uma interpretação universalista que suprimiria os particulares ficcionais. E se mantivermos os particulares ficcionais, estes só seriam explicados como representações de entidades reais se estas fossem considerados como preexistentes. Mas para Dolezel o mundo real não é o domicílio dos particulares ficcionais e este modelo semântico de ficcionalidade de mundo único é incapaz de explicá-los.

Dolezel defende que o mundo atual não é o fundamento e o ponto de referência inevitável de qualquer construção artística. Para ele não há somente um universo legítimo do discurso ou um único domínio da referência que seria o mundo real. Dolezel pretende substituir o marco do mundo único da semântica mimética da ficção pelo de mundos múltiplos baseada na semântica dos mundos possíveis. Ele desenvolve uma semântica construtiva literária, no marco de um modelo de múltiplos mundos possíveis, negando a versão da existência de um único mundo para a construção artística. Dolezel defende uma literatura antimimética e por isso utiliza o conceito de mundos possíveis. Ele considera ficções como mundos possíveis. Cada obra literária cria uma ficção instaurando um mundo possível. Haveria, assim, uma identidade entre os mundos textuais, narrativos, ficcionais produzidos pela literatura e o conceito de mundos possíveis. Isto significaria uma crítica às teorias da ficcionalidade que afirmariam que as ficções seriam imitações ou representações do mundo verdadeiro ou real, o que faria com que o universo ficcional fosse reduzido ao modelo de um mundo único.

A noção de mundo possível ou mundo ficcional permite a descrição dos universos textuais como realidades autônomas, não necessariamente vinculadas ao mundo atual. Dolezel pretende oferecer uma alternativa à doutrina da *mimesis* a partir do que chama da semântica da ficcionalidade dos mundos possíveis negando o caráter mimético da criação de ficções. Ele apresenta uma tese sobre uma teoria da ficcionalidade que se inspira na semântica dos mundos possíveis, mas evita a identificação dos mundos ficcionais da literatura com os mundos possíveis desta lógica. Ele matiza o conceito para dar conta dos mundos criados pela literatura fazendo ajustes na concepção dos mundos possíveis da semântica lógica. A principal é que sendo os mundos possíveis, para esta filosofia, maneiras diferentes que nosso mundo poderia ter sido, entidades hipotéticas postuladas para falar sobre as diversas maneiras diferentes que o universo poderia ter sido, eles seriam universos completos que difeririam de uma maneira ou de outra do universo real. Os mundos possíveis da semântica lógica seriam situações totais

ou maximamente gerais, somas de possibilidades máximas, coerentes e completamente determinados e ordenados temporalmente. Mas, para Dolezel os mundos ficcionais da literatura são mundos possíveis incompletos, o que os distingue dos mundos possíveis e do mundo atual. Este caráter de incompletude significa a ausência de carências informativas referentes a todos os aspectos do mundo ficcional.

A semântica literária dos mundos possíveis também faz ajustes na posição de Leibniz. A principal é que os mundos possíveis não possuem existência transcendental no intelecto divino. Eles não são descobertos por um intelecto ou imaginação excepcionais, mas construídos e estipulados pelas atividades criativas. Os mundos possíveis são frutos da atividade textual. Dolezel se separa da concepção leibniziana dos mundos possíveis como realidades que se descobrem e, portanto, são preexistentes, para assinalar que eles são construídos. Os mundos possíveis narrativos existem graças aos textos, eles não são anteriores ao ato de criação e o autor não se limita a descrevê-los, mas em inventá-los. Os mundos possíveis da ficção literária são artefatos estéticos produzidos, conservados e mantidos em circulação por meio dos textos ficcionais construídos pela composição poética. A aceitação da existência de múltiplos mundos implica considerar que nenhum deles representa os demais.

Dolezel propõe um conjunto de características sobre a natureza dos mundos possíveis ficcionais produzidos pela literatura. A primeira é a afirmação de que os mundos ficcionais são conjuntos de estados possíveis de coisas. A natureza dos seres, objetos e habitantes que povoam os mundos possíveis da ficção são independentes do mundo atual. Dolezel sustenta que os particulares ou indivíduos ficcionais não representam indivíduos ou universos atuais, mas possíveis não atualizados. Os seres de ficção são possíveis não realizados. Os mundos ficcionais são conjuntos de estados possíveis sem existência real. O que permite aceitar o conceito de particular ficcional sem dificuldade já que não haveria necessidade de encontrar uma referência no mundo atual para representá-lo. Uma personagem é uma pessoa possível que habita um mundo ficcional. Os particulares ficcionais não são tipos, personagens-tipo, mas possíveis sem existência real já que dependentes do texto ficcional. Os indivíduos ficcionais não dependem de protótipos reais para sua existência. Eles são versões, réplicas possíveis, que designam as diferentes aparências descritivas de um mesmo indivíduo em mundos possíveis diferentes.



Outra característica é a afirmação de que os mundos possíveis ficcionais são macroestruturas constituídas por um número finito de particulares possíveis, afirmação esta derivada da afirmação de que o conjunto dos mundos ficcionais é ilimitado e muito diverso e variado. Se a ficção cria mundos possíveis ou se os mundos ficcionais podem ser interpretados como mundos possíveis, a literatura não estaria confinada a imitar um mundo, já que o possível é mais amplo e extenso que o real. Dolezel diz que, embora, Leibniz tenha imposto uma restrição lógica aos mundos possíveis, a de que as coisas possíveis são aquelas que não implicam contradição e, portanto, os mundos que implicassem contradições seriam impossíveis, impensáveis e vazios, sua filosofia deixou aberta a variedade de seus desenhos. Leibniz dizia (como vimos) que haveria diversas leis ou ordens gerais diferentes para diversos mundos possíveis. As leis do mundo real ou leis naturais não seriam senão um exemplo ou caso especial de muitas ordens gerais possíveis, válidas nos mundos fisicamente possíveis. Cada ordem geral controlaria a entrada de componentes no mundo e somente se admitiriam aqueles que a cumprissem e se ajustassem a ela. A ordem geral de um mundo possível o determinaria ao funcionar como uma constrição sobre a admissibilidade do que e quem entra neste mundo. Assim, se estabeleceria uma correlação entre a ordem do mundo e a compossibilidade dos indivíduos. As leis do mundo real ou leis naturais não seriam senão um exemplo ou caso especial de muitas ordens gerais possíveis, válidas nos mundos fisicamente possíveis. Haveria, portanto, muitos universos possíveis, cada um deles com uma coleção de compossíveis. Dolezel retoma o que Leibniz dizia sobre a existência de uma infinidade de mundos possíveis e de uma infinidade de leis, e que algumas seriam próprias de um, outras de outro e nos quais os indivíduos possíveis destes mundos encerrariam em suas noções as leis do seu mundo. Os mundos poderiam, assim, diferir do mundo real, não somente contrafactualmente, no número e quantidade de seus elementos, mas em qualidade. Outros mundos poderiam ter outras leis de movimento. Toda lei causal, não a causalidade em si mesma, poderia ter sido distinta. E isto seria expresso pelos mundos ficcionais.

Para Dolezel a compossibilidade dependeria da ordem global do mundo ficcional e haveria um vínculo necessário entre as leis do mundo e a compossibilidade de seus componentes. Dois mundos possíveis quaisquer cessariam de ser compossíveis quando não existisse uma lei geral à qual ambos se ajustassem ou quando se ajustassem a leis diferentes. O que significa que é o ajuste comum a uma lei geral que torna dois

possíveis compostos entre si. Aceitar uma lei geral de mundo é excluir possibilidades e introduzir uma restrição na esfera dos indivíduos possíveis que compõem este mundo. Dolezel diz que quando esta ordem é anulada reúnem-se congregações chocantes. Mas as anomalias somente confirmam que a compossibilidade depende da ordem global do mundo ficcional.

A diversidade dos mundos ficcionais seria, então, consequência da multiplicidade de leis ou ordens características dos diferentes mundos possíveis. Cada ordem de um mundo específico funcionaria como uma prevenção sobre o que seria admissível neste mundo. Somente entidades cumprissem a ordem geral seriam admitidas neste mundo. Cada ordem dos mundos ficcionais ou narrativos, enquanto macroestruturas é construída por meio de restrições globais a partir do que Dolezel chama de macro-operação. Trata-se de uma operação formativa que modela os mundos narrativos em ordenamentos determinados. Para ele as modalidades são os principais fatores formadores de mundos. As modalidades aléticas da possibilidade, impossibilidade e necessidade determinariam, assim, as condições fundamentais dos mundos ficcionais, em especial a causalidade, a temporalidade, o espaço e capacidade de ação das pessoas.

Portanto, para Dolezel, “mundo ficcional” é um pequeno mundo possível, moldado por limitações globais concretas, que conteriam um número finito de indivíduos compostos. Um mundo ficcional se apresentaria como um conjunto de particulares ficcionais compostos caracterizados por determinada organização global e macroestrutural. Dolezel diz que os mundos ficcionais podem ser identificados a determinados tipos de mundos possíveis. Eles são macroestruturas resultantes de duas operações formativas, uma de seleção, que determina o que os compõem e outra de constituição do que é possível, impossível e necessário neles. Um mundo ficcional é um tipo de macroestrutura de mundo possível. Cada concepção macroestrutural dos mundos fictícios imporia estrangimentos globais sobre estes mundos ficcionais, o que produziria uma variedade de tipos de mundos. As limitações globais dariam formas a diferentes mundos: seja a forma de um mundo natural, seja a de um mundo fantástico.

Dolezel fornece um exemplo que elucida muito bem sua concepção do uso do conceito de mundos possíveis em filosofia da arte. Ele diz que ao considerarmos um diretor de uma escola que está sentado embaixo do seu retrato, imediatamente diremos que o retrato seria uma imitação ou representação do diretor. O objeto representado, o diretor, seria primário e a representação seria secundária. O retrato derivaria do seu

protótipo e caso não houvesse diretor não haveria retrato do diretor. Haveria uma correspondência entre o objeto e sua representação, uma semelhança necessária entre o objeto e sua representação mimética. A pintura seria do diretor se se pudesse reconhecer seus traços na figura. Se não houvesse semelhança não haveria representação mimética. Haveria, assim, uma relação mimética entre os objetos e suas representações artísticas: um particular ficcional representaria um particular real. Mas para ele os indivíduos ficcionais não dependem de protótipos reais para sua existência. O que está em uma obra de arte são versões, réplicas possíveis, que designam as diferentes aparências descritivas de um mesmo indivíduo em mundos possíveis diferentes. Uma personagem é uma pessoa possível que habita um mundo alternativo. Por exemplo, Hamlet é um indivíduo possível, um habitante de um mundo ficcional com suas próprias leis representadas textualmente. Ele pode ser uma representação de um habitante de um mundo real, mas possui seu próprio modo de existência a partir de um material específico, no caso o material da literatura. Não se negará que há uma semelhança entre o retrato do diretor e o diretor. Mas se reconhecerá que o diretor e seu retrato são particulares de versões de mundos distintos. Um faz parte de um mundo real e o outro de um mundo ficcional. A figura da pintura é um possível alternativo do diretor real. Habitando mundos distintos, o diretor real e o possível possuem histórias distintas. Um possui uma história biológica, a outra uma história de recepção. Eles são maneiras de existir diferentes. É este conceito que será mais bem desenvolvido pelo pensamento de Étienne Souriau.

## **O MODO DE EXISTÊNCIA DOS OBJETOS ARTÍSTICOS**

Está por se fazer um estudo sistemático da obra estética de Étienne Souriau. O que faremos aqui é apenas indicar algumas intuições do seu pensamento que aparecem na obra *A Correspondência das Artes* (SOURIAU, 1933).

Para Souriau tudo acontece como se o Deus de Leibniz, no momento da criação, longe de escolher um mundo único entre os possíveis, tivesse dito: “Eis que abro todas as barreiras, caminhe cada qual rumo à sua afirmação, ao seu desabrochar, à sua realização esplendorosa e indubitável. Guiarei a todos e a cada um para a sua existência, sem sacrificar nenhum: abro no ser uma dimensão bastante ampla para contê-los a todos” (SOURIAU, 1933, p. 117). Para Souriau são as artes que se ocuparão daqueles

mundos desconhecidos, esquecidos nas brumas da pirâmide, os mundos aos quais não foi concedida a existência “Haverá, então, se todas as barreiras fossem suprimidas, uma grande competição pela existência, a superposição de mil mundos diversos, igualmente privilegiados, orientados na estrada que os levam ao ser pela mesma sabedoria. Esta será a totalidade do mundo da arte” (SOURIAU, 1933, Idem). Uma obra de arte é uma maneira de existir daqueles mundos que foram esquecidos e não foram atualizados.

Souriau supõe que Deus disse aos mundos em superposição e em combate: “Atenção! Dou-lhes, como testemunha o homem. Imponho como lei suplementar, que se manifestem a ele. Que os mundos usem para atestar seu ser apenas essências sensíveis ou meios psicológicos que possam ser revelados ao homem; que se introduzam na vida dele e também nesse mundo que ele pensa ser privilegiado e que prefere chamar de real. Só levarei em conta aqueles que transpassarem sua alma e fizerem soar do mesmo modo suas teclas” (SOURIAU, 1933, p. 118). Então, para Souriau, o espectro dos mundos vencedores dessa competição restrita, testemunhada pelo homem, seria precisamente o sistema das obras de arte.

Mas, o problema é que todas as versões não poderiam conviver em uma dimensão única porque senão haveria conflito entre elas e como cada uma é completamente determinada elas não poderiam ser superpostas. Por isso, propomos a distinção ente macro e microversão. A dimensão ampla que contém todos os mundos será chamada de macroverso e a dimensão que corresponde a cada mundo que será “realizado” artisticamente será chamada de microverso. Quando as versões físicas e históricas estão contidas em uma microdimensão temos obra de arte. Estas versões são simuladas existirem em uma dimensão reduzida. As versões não podem existir em conjunto na mesma dimensão porque são impossíveis, mas podem existir em microdimensões ou em microversões. Então, o artista é o criador de microversões de mundos. Como diz Deleuze. “Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as que porventura existem na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito...” (DELEUZE, 2003, p. 40).

A partir do pensamento de Souriau chamamos o mundo atualizado de macroverso e os mundos que são postos em existência pela arte de microversos. O artista é o criador das microversões de mundos que não foram atualizados. Estes mundos devem existir

em um determinado material expressivo, o que impõe limitações à sua existência e constituição. A construção das versões segue as leis dos diferentes materiais expressivos. O problema da criação artística será, então, o problema da maneira pela qual estes mundos passarão a existir. Chamamos de microverso o modo de existência de um mundo em um material expressivo. Os mundos “artísticos” são limitados, incompletos e por isso são ditos micromundos. Os mundos possíveis não atualizados são versões completas e alternativas do mundo atual. São versões factuais, históricas e físicas do mundo atual. Mas quando elas passam a existir nas obras de arte serão chamadas de microversões. Cada obra é um fragmento de um mundo incompleto, e cada obra, em princípio, permitiria deduzir o tipo de mundo do qual ela é um fragmento. A arte é a instauração de um modo de existência, a instauração de um fragmento de um micromundo.

Gombrich em *Arte e Ilusão* (GOMBRICH, 1989) defende que a ilusão, na arte, não é apenas um fruto, mas o instrumento indispensável à análise das aparências ou do mundo dos objetos visuais feitos pelo artista. Ele defende que fazer vem antes de contrapor, comparar, retratar, recordar, (já que arte agrada por recordar e não por enganar), sugerir (“sugerir. é isto o que faz o sonho”). Isto significa que antes do artista pensar em igualar o que vê no mundo ele queria criar coisas por elas mesmas. Para retratar, igualar, imitar, é necessário que o artista tenha um esquema. Todo artista tem de conhecer e construir um esquema antes de pensar em ajustá-lo às necessidades de retratar alguma coisa. Para Gombrich o artista não pode transcrever o que vê, pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza. Tal tradução será sempre a produção de uma ilusão em relação ao que é traduzido ou representado. Tal ilusão, por exemplo, está no fato da sugestão de luz ou mesmo de distância pela gradação das cores ou modulação dos tons. A impressão ou indicação de luz é conseguida pelo aumento brusco na vivacidade de um tom. Mudanças abruptas de tom introduzem luz em um quadro, o que é uma ilusão. Então, a ilusão é constitutiva da tentativa de reprodução da realidade.

Se a atividade artística instaura microversões de mundos, estas versões são todas simuladas. A simulação é uma espécie de produção de realidade a partir da materialização artística de uma possibilidade de mundo. O mundo possível existe no material artístico. A simulação é a atividade que materializaria uma possibilidade de mundo, que fornece uma matéria sensível para o possível. Tratar-se-ia da representação

material ou sensível de uma possibilidade de mundo que não foi atualizada, ou seja, tornada um ente espaço-temporal inserido no que chamamos nosso mundo.

Há, portanto, duas operações: a transformação dos possíveis em existentes ficcionais, ou seja, a operação de tornar as possibilidades existentes ficcionalmente ou simuladamente. E a transformação de reais em possíveis ficcionais. Toda obra de arte é uma espécie de simulação e de construção de mundos possíveis logicamente, fisicamente e historicamente diferentes do que chamamos de mundo real, utilizando-se de determinado material. Estes mundos simulados e construídos estão ambientados em um microverso. O que é simulado é um mundo implicado e não apenas um objeto, mesmo que no limite possa haver um microverso de um objeto apenas, se for o caso. O artista torna existente à sua maneira um possível não atualizado através do material expressivo que utiliza.

## CONCLUSÃO

A junção da ideia de macroestrutura modal de Dolezel com a intuição de Souriau de que as obras de arte são modos de existência de mundos possíveis e que interpretamos a partir da ideia de microverso nos permite agora formular o conceito de atividade artística.

Para Dolezel o conceito de “mundo ficcional” é uma categoria superior, mais englobante e inclusiva que a de estrutura ou história, porque histórias e acontecimentos têm lugar em certos tipos de mundos, pensados como macroestruturas. Um mundo ficcional é um tipo de macroestrutura de mundo possível. Os mundos ficcionais são ambientes ou atmosferas projetados para serem ocupados por determinadas entidades ficcionais. Toda obra de arte comunica, projeta, sugere, propõe, exhibe e permite um acesso a um mundo que serve de habitat para o que se passa nele, mas estes mundos são incompletos, no sentido do fornecimento de todas as informações que se referem a ele. Este traço de incompletude dos mundos ficcionais aludido por Dolezel se aproxima muito do conceito de microverso que desenvolvemos anteriormente. Estes mundos são sugeridos e são acessados esteticamente.

Dolezel diz que os mundos possíveis ficcionais são macroestruturas resultantes de duas operações formativas, uma de seleção, que determina o que os compõem e outra de constituição do que é possível, impossível e necessário neles. Estas duas operações

constituem um mundo enquanto determinada organização global e macroestrutural e lhe impõem constrangimentos e limitações globais e uma seletividade acerca dos constituintes que o formam. A constituição de um mundo é a constituição de uma ordem. A macrooperação de formação constitui mundos com suas próprias ordens internas. Estas ordens dos mundos ficcionais ou narrativos, enquanto macroestruturas, são construídas por meio de restrições globais impostos a eles a partir das macrooperações formativa, que modela os mundos narrativos em ordenamentos determinados e seletiva, que determina seus componentes. A macroestrutura global define um conceito de mundo possível, constituindo diferentes tipos de possibilidades, lógicas, físicas e históricas, que determinam as condições fundamentais dos mundos ficcionais, em especial a causalidade, a temporalidade, o espaço e capacidade de ação das pessoas, como vimos. As diferentes macroestruturas de mundos fornecem diferentes tipos de mundos expressos pelas artes.

A filosofia da arte deve captar os diversos habitats dos diferentes mundos ficcionais e compreender os diferentes tipos de mundos possíveis baseados em diferentes concepções macroestruturais. Há diferentes tipos de macroestruturas que determinam diferentes conceitos de mundos possíveis e por consequência diferentes tipos de mundos ficcionais.

Uma macroestrutura é um ambiente implícito que envolve os seres, sequências e contiguidades que complementam aquilo que é mostrado na obra. Este ambiente implícito, esta macroestrutura ou lei ou noção de ordem modal é o mundo da obra. A noção de macroestrutura modal determina absolutamente o que é possível e impossível em um mundo, ou seja, é ela que determina as configurações lógicas, físicas e históricas possíveis de um mundo. Esta concepção advém da filosofia de Leibniz que dizia que “Deus não faz nada fora da ordem”. Frase que interpretamos esteticamente à luz da afirmação de Gadamer que dizia que “sempre experimentamos ordem na obra de arte” (GADAMER, 2010, p. 21) e que por isso nos faz dizer que o artista é um criador de ordens e, portanto, de mundos.

O pensamento de Souriau nos permite formular a ideia de microversão de mundo. Toda obra exhibe um micromundo à sua maneira, um mundo implícito e implicado, mundo dobrado, mundo envolvido. Há sempre um mundo implicado em uma obra de arte. Há todo um ambiente, paisagem e atmosfera implícita sugerida por uma obra de arte. Quando o artista constitui um mundo, a partir de um determinado material, ele

deixa implícitas e presumidas as sequências e continuidades deste mundo. Ele é sempre um mundo incompleto. Mas como não há mundo sem ordem geral, esta macroordem é simulada e implícita. Isto implica que qualquer que seja a obra, uma paisagem, uma escultura, um poema, isto que é e está nela, sugere uma macroestrutura.

Será a constituição dessa macroestrutura modal que chamaremos de atividade artística. A atividade artística é a operação de constituição de uma macroestrutura modal de mundo que é transposta para um determinado material. A arte cria a sugestão de pequenos universos dentro de um macroverso. Cada um deles simula uma macroestrutura de ordem. Os microversos são apresentações e representações simuladas em diferentes materiais de macroestruturas modais de ordem. A atividade artística é atividade que constitui microversões de mundos (de macroestruturas modais de ordem) que passam a existir paralelamente com o mundo real. Uma obra de arte é a constituição de um modo de ser dos mundos possíveis que não foram atualizados por Deus (mas também do mundo que foi atualizado). Assim, as artes constituem cada uma à sua maneira, mundos possíveis. Esta “à sua maneira” significa o que chamamos de microverso. Dizer que uma arte constitui um microverso significa dizer que ela interpreta os possíveis que não foram atualizados e os faz existirem através de um material específico. A arte não pode reproduzir os mundos inteiros, porque senão ela explodiria a realidade. Ela pode apenas simular mundos incompletos e nos fornece apenas cenas, fragmentos e recortes desses mundos. A noção de micro refere-se à incompletude do mundo em relação a seus prolongamentos implícitos para dentro e para fora da obra. A arte simula parte da “realidade” e não pode simular toda a realidade substituindo-a por completo ao modo da simulação. Uma microversão é a tentativa de tornar aqueles mundos da pirâmide do destino “reais”. Reais à sua maneira. Eles serão chamados de possíveis não atualizados. Mas o que é real também pode se tornar elemento do microverso. Mas aí ele precisa ser transformado. Ao passar para o plano da arte aquilo que se refere ao real é transformado em versão, em microversão. E ao se transformar em uma versão ele se torna um modo de existência possível. Como cada elemento tornado versão não pode existir sem se articular em um mundo, este mundo ao qual ele se integrou é um mundo possível. Talvez este seja o ponto focal que queremos destacar. Toda obra de arte é a projeção ou permite acessar um mundo. Esta a artisticidade própria de uma obra de arte. Não há tradução dos elementos do real em microversões sem a tradução das relações próprias a este elemento do real em estrutura



de mundo, mas estas relações são deixadas em um modo de existência vaga. Se há a passagem do mundo real para o plano artístico, o mundo real passa a existir de outra maneira. A microversão é uma simulação (maneira de existir possível de um mundo) da existência de um mundo incompleto. Cada obra de arte é uma simulação da existência de um mundo a partir de um material, mas este mundo é apenas sugerido e acessado parcialmente. O estatuto de um objeto artístico é de ser um microverso, uma microversão, que é uma maneira possível de ser de um mundo possível, logo de uma ordem, logo, de uma macroordem, logo, de uma macroestrutura. O que um artista constitui é uma macroordem estrutural que delinea e configura um mundo incompleto. Esta macroestrutura de um mundo incompleto existe enquanto microversão simulada. É a construção desta ordem mais geral ou macroordem que constitui o fazer próprio do artista.

Gadamer no texto “Arte e Imitação” (GADAMER, 2010, p, 11-24) se perguntava sobre o significado da arte moderna desprovida de objeto e dizia que ela, mesmo em suas extravagâncias mais extremas, poderia produzir uma experiência de ordem, mas que esta ordem não seria mais a ordem natural ou a da mundo tal como o conhecemos, mas uma ordem diferente, (heterocósmica para dizer como Baumgarten). Fazer arte é criar uma noção primitiva que gera um mundo ficcional, todo um mundo da obra, incompleto, cujos prolongamentos não são desenvolvidos, e que será expressa em um determinado material. O artista cria um micromundo (microversão) dentro do mundo. Uma obra de arte é uma determinada maneira de existir de um mundo possível e o que ela apresenta ou representa é uma macroestrutura modal de ordem simulada de um mundo possível. Mas quais seriam os tipos de mundos ou de macroestruturas modais de ordem? A resposta só poderá ser dada em outro momento.

### **Referências Bibliográficas**

- BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.
- DELEUZE, G. *PROUST e os Signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arcos Livros, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- GADAMER, H.G. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Seleção e tradução Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LEIBNIZ, G. W. *Essais de Théodicée: Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Préface et notes de Jacques Jalabert. Paris: Aubier Montaigne: 1956.

———. *Discours de Métaphysique et correspondance avec Arnauld*. Introduction, textes et commentaire par G. Le Roy. Paris: Vrin, 1993.

SOURIAU, E. *A Correspondência das Artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: Editora Cultrix, Edusp, 1983.

[Recebido em setembro de 2012; aceito em outubro 2012.]